

стического строя произведения, живописных и композиционных приемов.

Очевидно, что хореографическое искусство Китая никогда не находилось в стороне от живописи. Художественная концепция взаимодействия всегда явно или завуалировано выступала лейтмотивом в создании хореографической образной композиции.

1. 黄雨微《从沈伟作品中看“中西合璧” – 对舞蹈《地图》,《声希》的思考》大众文艺, 2018年7月第132页 – Хуан, Ювэй. Сочетание Востока и Запада в произведениях Шэнь Вэя – размышления о танце «Карта» и «Шэнь си» / Ювэй Хуан // Популярная лит-ра и искусство. – 2018. – № 7. – С. 132.

2. 吴建海《浅析中国绘画与舞蹈语言》戏剧之家, 2016年12月第127页 – У, Цзяньхай. Язык живописи и танца Китая / Цзяньхай У // Дом драмы. – 2016. – № 12. – С. 127.

3. 杨先婷《舞蹈与绘画形象思维之比较及实际应用》上海艺术家, 1998年第6期第37至38页 – Ян, Сяньтин. Сравнение и практическое применение образного мышления в танце и живописи / Сяньтин Ян // Художник Шанхая. – 1998. – № 6. – С. 37–38.

4. 蒋树栋《沈伟作品《声希》的符号解读》音乐生活, 2017年第10期第66至67页 – Цзян, Шутун. Символическая интерпретация произведения Шэнь Вэя «Звук Хэй» / Шутун Цзян // Музыкальная жизнь. – 2017. – № 10. – С. 66–67.

«СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ» И «ПЛАТ ВЕРОНИКИ». СТАРООБРЯДЧЕСКАЯ ИКОНА г. ВЕТКИ КАК ТЕКСТ КУЛЬТУРЫ БАРОККО ВКЛ

Г. Г. Нечаева,

заместитель директора по науке

*Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций
имени Ф. Г. Шклярова*

Разнообразие иконографических вариантов Нерукотворного образа, созданных мастерами старообрядческого региона Ветка – Стародубье, как и его историческое развитие, свидетельствуют о самой пристальной иконографической работе и существовании живой традиции на протяжении трехсот лет. Памятники опубликованы и частично описаны нами [2, кат. № 47, 80; 12, с. 46, 49, 88, 112, 114, 127, 128, 129; 5, с. 121–122, 246–255, 301,

317, 318, 408, 414, 415]; опубликованы с атрибуцией иными авторами [4, с. 347, 354; 16, с. 18, 20, 28, 32, 46, 52, 86]. Редким сюжетам, в том числе Спаса Нерукотворного, посвящена статья М. В. Кочергиной [10].

В ходе исследования ветковской иконографии «Спаса Нерукотворного» нами был выявлен особый извод: «Спас Нерукотворный с тремя клеймами чудес явления образа», не имеющий аналогов в традиционной православной иконописи. По местным памятникам он наблюдается уже с XVIII в. Композиция включает двух (чаще трех) архангелов, преимущественно, в рост, на облаках, придерживающих плат с главным образом Христа. Ниже, на основном фоне, в сопровождении подписей, в круглых (овальных) клеймах, оформленных чаще специальными рамами барочного образца, – три сюжета явления образа «Спаса Нерукотворного». Рама самой иконы, в свою очередь, часто заполнена «приписными святыми» патронального или целебного характера; живописно трактован фон, несущий символический и метафорический контент. Убрус, решенный живоподобно, также полон дополнительных смыслов, ассоциаций, аллюзий. Клейма-рамы внутри пространства композиции – еще один уровень картинно представленных образов. В результате мы можем повторить за исследователем поздней иконы О. Ю. Тарасовым: «Древнерусская икона постепенно превращается в ренессансно-барочный миметический образ, иллюзия трехмерного пространства которого и предполагает наличие рамы-окна как неотъемлемой части целостной визуальной системы» [14, с. 53]. Своеобразие подобных культурных текстов, порожденных культурой Ветки, складывается во взаимодействии барочных приемов живоподобия и богословской, космологической сути иконы. Характерно параллельное действие в произведениях двух данных художественных систем, причем оно осознанно выстраивается в семантическом синтаксисе каждого изобразительного текста.

В трех клеймах избираются следующие событийные варианты: 1) принесение плата царю Авгарю художником (апостолом Фомой или Фаддеем); 2) водружение образа «Над вратами града Эдеса»; 3) появление «Нерукотворного образа» при несении Христом креста на гору Голгофу: «Утре убрусом пот лица своего и вообразися лице на убрусе». Так Ветка заявляет и постулирует западный мотив предания о святой Веронике.

Именно женщине (в клейме № 3) на ветковской иконе Христос передает убрус с отпечатавшимся ликом, хотя ее имя не называется. Эта развитая иконография представлена в большой и нарядной ветковской иконе «Спаса Нерукотворного» в православном кафедральном соборе г. Минска. Судя по размеру, образ происходит из храмового старообрядческого собрания. Интересный вариант с тремя образами происхождения чуда находим в ветковской иконе раннего периода в одном из храмов Винницкой области (ЭМ ВМСБТ. Т. 148. Фото № 11827). Там первым из чудес предстает западноевропейский мотив: чудо с убрусом, который подает Христу и принимает с отпечатавшимся ликом в пути на Голгофу именно женщина. Видимо, этот мотив представляется художнику наиболее новым или актуальным. Далее следует «Спас» на вратах Эдесы. Последним, третьим вариантом оказывается вручение убруса с нерукотворным ликом Христа Авгарю. Это делает апостол Фаддей.

Итак, в третьем (первом) клейме изображена сцена с Христом, воинами, женами – и женщиной с платом в руках. На нем – образ Спаса Нерукотворного без тернового венца, в крестчатом нимбе. Таким образом, тема мученичества, страсти преодолевается и раскрывается тема славы. В русской иконописи появление канонического лика Спаса Нерукотворного на «плате Вероники» впервые отмечено в росписи 1695 г. Богоявленской церкви в Ярославле [13, с. 399–400], хотя по происхождению сцена относится к пассийному циклу, широко известному в западноевропейском искусстве. В православную иконопись (в пассийных циклах в виде отдельного сюжета) она проникает главным образом через гравюры (ср. Минский пассийный цикл из собрания НХМ Республики Беларусь) [15]. В культуре ВКЛ, в деятельности униатских типографий тема страстей широко представлена. Известно, что посредником между Россией и западным миром в это время выступали православные, но адаптировавшие многие формы католической культуры Украина и Беларусь. Так что для Ветки, основанной на территории ВКЛ и освятившей церковь в Покровском монастыре в 1695 г., контекст был самый непосредственный.

Далее нам удалось познакомиться с письменными источниками конца XVII – начала XIX в. в Ветковско-Стародубском собрании НБ МГУ (Москва) [11], в Строгановском собрании

БАН РФ (Санкт-Петербург) [7; 8], а также в музее Гомельского дворцово-паркового ансамбля [3]. Эти источники – манускрипты, руководства для иконописцев «Толковые иконописные подлинники». В данных памятниках уже есть тема «Плата», причем и в самом раннем описании чудес явления Спаса Нерукотворного (1715): «И при страсти своей волней егда крсть понесе на гору Голгофу, и тогда поть лица своего гдь убрусом отре: о чудеси; вообразися лице его на убрусе. И подаде Фоме апостолу в сохранение...» [11, л. 9 об.].

Неслучайность выбора подтверждается тем, что эти три варианта приводятся и в «Толковом иконописном подлиннике» из Гомеля, в «Подписях Нерукотворному» (образу Спаса). В части XVIII в. порядок перечисления начинается с сюжета «Егда несе Господь крест на гору Голгофу...». В части рубежа XVIII–XIX вв. этот сюжет ставится третьим [3, л. 181, 198]. Очевидно, что первому перечню следует икона из Винницкой области, а также ранний «Спас Нерукотворный» из собрания Ветковского музея.

Ветковская иконография примечательна не только «перечислением» чудес явления, включая западный источник образа, хотя признание правомочным и «истинным» католического сюжета со стороны ортодоксов-старообрядцев свидетельствует об особом характере культуры г. Ветки.

В целостной композиции реализуется иконографическая и стилистическая программа, организованная по правилам риторики барокко. Темы анабазиса-восхождения и катабазиса-нисхождения, кругового движения-циркуляции, характерные для логики и музыки барокко, явлены в ритмическом и пространственном синтаксисе иконы вполне. «Боговидный и непреложный» образ – собственно сам образ Спаса Нерукотворного – главенствует на всех ветковских иконах данного извода. Он – то восхождение-Anabasis к подлинности и парадоксальный образ невообразимости вообразенного чудесно. Это о нем – неперемные строки подписи (на убрусе или на фоне): «Божие видение – божественное чудо». Итак, небесное и земное. Небесный образ в верхней части иконы – и нисхождение Христа к земле в нижней части иконы «ради искупления грехов наших» – явлены в композиции ветковского извода внятно, ясно и убедительно, чего и требует риторика. Так же гармонично организовано круговое ритмическое движение,

руководящее взглядом зрителя, призванного к услаждению, волнению, убеждению, – наконец, к переходу на высший уровень понимания «истинного воображения иконы» [7, л. 1]. Барочный характер рукописи Симеона Моховикова и следующего за ним Клинецовского подлинника приводит к «восхищенной стилистике» любого из описаний: «О, чудесе!». Три клейма на ветковских иконах подобны рамам круглых «зеркал». Символ зеркала как отражения реальности и восторженная форма картушей кажутся проявлением единой стилистики эпохи первой половины XVIII в. и, возможно, определяют время формирования данной «ветковской» иконографии. Впоследствии она становится каноном изображения.

Однако ни в одной из Подписей чуда явления Спаса Нерукотворного, прочитанных нами, нет упоминания имени Вероники. Сам сюжет с сердобольной женщиной, утеревшей пот Спасителю на его крестном пути, чрезвычайно близок эмоциональной культуре Ветки. А можно ли выяснить, знаком ли ей конкретный западный сюжет с именем героини, или старообрядцы руководствовались дальним ярославским примером 1695 г. и уже после этого погрузили тему в барочно опетый ими круговорот чудес собственной иконографии – с цветами разного происхождения, рокайльным колоритом облаков, с пестрокрылыми ангелами, узорными тканями, полуоткрытыми завесами, с картушами, гребешками и завитками, с высокими окнами, большими даже в миниатюрах интерьерами, с пейзажем – и магическими зеркалами самих клейм?

Среди ветковских икон со Спасом Нерукотворным, широко представленных на аукционах и форумах интернета, мы обратили внимание на «Четырехчастную» начала XIX в. или ранее [форумы SU]. Образ Спаса Нерукотворного – слева вверху, в первой, заглавной из четырех «клеток». Справа от него – клеймо с редчайшим сюжетом «Притча о кровоточивой жене». Согласно Евангелию, женщина исцелилась, прикоснувшись к одеждам Христа. В православии героиня притчи почитается под именем Вероники. Композиция с коленапреклоненной женщиной и полуобернувшимся к ней Христом напоминает католический сюжет с чудом иной Вероники на гравюрах, тем более что в ряде их композиций развернутого плата в руках Вероники и изображения лика Спаса не видно. Так как формирование многочастных икон производилось на Ветке индиви-

дуально, велика была и роль выбора, и сочетания клейм самим художником, особенно если он был «философом» и «книгочине», что отмечается в культуре г. Ветки как опознавательная черта [12, с. 77; 9, с. 14]. Итак, способ соединить образы соседних клейм – аллюзия на совпадение имени и ситуации, на композиционный ход известной гравюры, намек на известное посвященным в тайны своей культуры ветковчанам, зашифровавшим имя в сочетании сюжетов. Это – то остроумное решение, которое и диктует творцу риторика барокко. Следующее клеймо иконы – «белорусский» сюжет иконы Богоматери «Умягчение злых сердец», известный в Ветке образ-список Ченстоховской, появившийся в Рудне Могилевской епархии в 1685 г. и прославленный воспитанником Киево-Могилянской академии, будущим св. Дмитрием Ростовским в вирше, строка из которого «И людям жестокие сердца умягчает» вошла в название иконы [1]. Далее следует клеймо – византийский по происхождению образ Богоматери «Живоносный источник», однако, утвердившийся во времена искусства барокко в XVII в. и известный белорусским старообрядцам в регионе Ветки [6]. Тема прозрения слепого человека от чудесной воды источника во Влахернах – в основе византийской легенды и этой новой иконографии, акафисто представляющей чудеса исцеления. Композиция в стиле барокко, театрально представляет нисхождение небесного блага – к болящим, визуально реалистически воплощая символ в потоках воды фонтана. Однако и здесь возможна аллюзия чуда явления Спаса Нерукотворного. Вот как описываются его обстоятельства и чудотворение воды в рукописи 1715 г. [11, л. 9], а затем и в старообрядческом Подлиннике 1770-х гг. [8, л. РМЗ, нов. 175]: «Ісь же пріим воду от апостола Петра, и умы лице свое. І убрусом отре: О чудеси велія! І вообразися лице его і вежди і г[у]бе жи по составу. Вода же претворіся на вапное устроєніе...».

Чудесное «претворение» воды в краски-вапы и их «устроение», то есть колорит, тот же синтаксис, представляет собой прозрение дотоле не видимого и профессиональный образец правильного живописного строя для художника. И далее: «Виждь разумно, иконоборче, стое воображеніє владычне. Самого бога описана плотію вапами. А не божеством...» [11, л. 10 об.].

Близка по строю данному произведению еще одна четырехчастная икона ветковской школы иконописи. Возможно, по

образному строю и колориту, происходящая из той же иконописной мастерской. Два сюжета – «Спас Нерукотворный» и «Живоносный источник» – здесь так же присутствуют. В нижнем ярусе иконы – клейма «Троеручица» и «Иоанн Богослов в молчании». Образ Иоанна именно в этой иконографии (с ангелом Софией-Премудростью на плече) в Ветке специфично закреплён за иконописцами: «О научении иконному писанию». Что касается «Троеручицы», то, помимо канонической истории с Иоанном Дамаскиным, в гомельском Подлиннике можно прочесть апокрифический сюжет с неким иконописцем на Афоне, в Хиландарском монастыре (точность вообразённого – черта поэтики барокко). На подготовительном рисунке художника («яко принято, углем») трижды возникает третья рука Богородицы. Он пытается выяснять отношения с товарищами-иконописцами, думая, что это их шутка. Наконец, слышит таинственный голос: «Не дерзай, изуграфе, и руки этой третьей изглаждати не смей!». То есть, ещё одна притча о чудотворном образе и о тайне, переданной изографу [л. 159 – 160].

1. Бусева-Давыдова, И. Л. «Ченстоховская» или «Умягчение злых сердец»? Загадки одной богородичной иконографии / И. Л. Бусева-Давыдова // Антиквариат: предметы искусства и коллекционирования. – 2007. – № 5 (47). – С. 52–55.

2. Веткаўскі музей народнай творчасці: Альбом / Уступ. тэкст С. І. Лявонцьевай, Г. Г. Нячаевай; склад.: С. І. Лявонцьева, Г. Г. Нячаева, Ф. Г. Шкляраў. – Мінск: Беларусь, 1994. – 168 с.

3. Гомельский иконописный подлинник. Рукопись-конволют конца XVII – начала XIX в. – ГИКУ ГДПА («Гомельский дворцово-парковый ансамбль»). КП № 15189. – 300 л.

4. Евсеева, Л. М. Спас Нерукотворный в русской иконе / Л. М. Евсеева, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева. – М.: Московские учебники и картолиграфия, 2005. – 440 с.; ил.

5. Живая вера. Ветка = Living Fath / сост.: Г. Г. Нечаева, О. Д. Баженова; авт. текста Г. Г. Нечаева; пер. на англ. язык А. В. Вдовичев. – Минск: Беларус. энцыкл. ім. П. Броўкі, 2012. – 472 с.; ил.

6. Іканапіс Беларусі XV–XVIII стагоддзяў / аўт.-склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск: Беларусь, 1992. – 230 с.; ил.

7. Иконописный подлинник. Рукопись XVIII в. Полуустав в несколько почерков // Отдел рукописей библиотеки Российской академии наук, собрание Строганова. – № 67. БАН библи. РАН.

8. Клиновский иконописный подлинник. Рукопись XVIII в. Полуустав в несколько почерков // Отдел рукописей библиотеки Российской

Академии наук, собрание Строганова. – БАН библиот. РАН. – № 66, инв. 2828. – 343+1 л.

9. Книжная культура. Ветка / авт. текста С. И. Леонтьева, Г. Г. Нечаева. – Минск : Белорус. энцикл. им. П. Бровки, 2012. – 528 с.

10. Кочергина, М. В. Редкие иконографические сюжеты в старообрядческой иконописи Стародубья и Ветки (вторая половина XVIII–XX в.) / М. В. Кочергина // Ученые записки. Электрон. журн. Курского гос. ун-та. – 2017. – № 3(43). – С. 34–44.

11. Моховиков, С. Ф. Солнце Пресветлое : Рукопись. 1714–1715 гг. / С. Ф. Моховиков. – Отдел редких книг и рукописей Науч. б-ки МГУ. – Рукопись № 293. № 10535-22-71. – 539 л.

12. Нечаева, Г. Г. Ветковская икона / Г. Г. Нечаева. – Минск : Четыре четверти, 2002. – 272 с.

13. Покровский, Н. В. Евангелие в памятниках иконографии / Н. В. Покровский ; вступ. ст. Г. И. Вздорнова. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 564 с.

14. Тарасов, О. Ю. Рама и образ: риторика обрамления в русском искусстве / О. Ю. Тарасов. – М. : Прогресс-Традиция, 2007. – 447 с. : ил.

15. Трифонова, Н. Я. О группе страстных икон из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь / Н. Я. Трифонова, Е. А. Русакова // Филевские чтения. Тезисы десятой научной конференции. ЦМиАР. – М., 2010. – С. 71–73.

16. Чернов, М. А. Иконы Ветки и Стародубья из коллекции Светланы и Уго Риццо / М. А. Чернов. – М. : КЕМ, 2017. – 96 с.

СПЕЦИФИКА СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА НА ЭСТРАДЕ

Ю. Г. Николаева,

старший преподаватель кафедры режиссуры

Белорусского государственного университета культуры и искусств

Основной категорией, характеризующей любой вид искусства, является способ отражения действительности, реализуемый через художественный образ. Базовым из слагающих его компонентов является материал. В отношении музыки материалом является звук, в отношении литературы – слово, в отношении театра – действие. «Материал эстрады – живой актер, выступающий от собственного лица», – утверждает исследователь эстрады А. Липков [4, с. 25]. Он «лепит» свой актерский образ из своей личности и индивидуальности. Личность исполнителя определяется его мировоззрением, социальной по-